

Vanoli, Hernán

Repensando las relaciones cultura literaria - cultura escrita: Tres paradigmas de aproximación

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

9 y 10 de diciembre de 2010

Cita sugerida:

Vanoli, H. (2010). Repensando las relaciones cultura literaria - cultura escrita: Tres paradigmas de aproximación. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5757/ev.5757.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Repensando las relaciones cultura literaria – cultura escrita: tres paradigmas de aproximación

Hernán Vanoli – Lic. en Sociología – Doctorando en Cs. Sociales - (UBA – UNGS – CONICET)

hvanoli@gmail.com

Introducción

La velocidad en las transformaciones financieras, técnicas y económicas que atraviesan al denso entramado donde la industria editorial se yuxtapone con los modos de relación entre la cultura escrita, la imaginación pública y los modos de producir sentido de las sociedades a través del ejercicio de la lectura, configura un panorama donde la división del trabajo intelectual hace sentir sus efectos de un modo palmario. Así, mientras una serie de estudios se concentran en la llamada “economía de la cultura”, haciendo un valioso aporte para comprender los nuevos ritmos y diagramas que adquiere la transnacionalizada industria cultural en su fase digital y mundializada, los estudios culturales y la crítica literaria optan por centrarse en un conjunto de problemas donde la distancia entre el paradigma de la literatura comparada o el análisis representacional y las prácticas materiales y concretas que configuran diagramas de lo que la teoría social clásica ha llamado “lazo social” o “relaciones de producción” sociales aparece un hiato muchas veces imposible de salvar. Consciente de las dificultades implícitas y de las fricciones que aparecen al intentar conjugar diferentes paradigmas, este trabajo se propone simplemente elaborar una vía posible para transitar esta encrucijada. Para ello, nos proponemos trabajar los diferentes *imaginarios sobre la cultura literaria latinoamericana* que brotan de tres novelas: se trata de *Angosta* (Planeta, 2004), del colombiano Hector Abad Faciolince; de *El Juego de los Mundos* (Del Broche, 2000), del argentino César Aira; y de *El Caníbal* (Del Dragón, 2002), del también argentino Juan Terranova, estas dos últimas publicadas por pequeños sellos independientes de ese país. Es necesario aclarar que la vocación de trabajar en el nivel de los nuevos imaginarios se fundamenta en una voluntad de trazar ejes, correspondencias, fricciones y sistemas de metáforas comunes que nos permitan, en algunos casos, decir aquellas cosas que la literatura hace emerger sobre un estado de la imaginación pública que al mismo tiempo nutre y compone un diagrama de prácticas y de relaciones sociales entre sujetos, objetos y superficies de inscripción.

Para alcanzar estos objetivos hemos elaborado un plan de trabajo. En el primer apartado, y haciéndonos cargo de un primer desacople terminológico, nos proponemos caracterizar, de modo breve pero conciso, los conceptos de *cultura escrita* y de *cultura literaria* en nuestra contemporaneidad, planteando asimismo una serie de tensiones que se vinculan a los *modos* pero también a los *objetivos* de la lectura de los materiales literarios. Segundo, y teniendo en cuenta estas definiciones, vamos a caracterizar a las tres novelas elegidas, teniendo en cuenta sus orientaciones en tanto objetos complejos que se insertan en el sistema que intentamos describir en el primer apartado. Por último, nuestra promesa es analizar los modos en que podemos vislumbrar diferentes puntos de entrada, no siempre simétricos pero coexistentes, a nuestro horizonte de *imaginarios de la cultura literaria en América Latina*. Para ello va a ser importante trazar las continuidades, rupturas y correspondencias existentes entre los planteos de las novelas escogidas, más allá de su posicionamiento en el espacio literario. Así, navegaremos un arco de figuras que conectan el mundo de la producción material de las escrituras con los protocolos de lectura que circulan socialmente y se actualizan en prácticas y tradiciones culturales.

Cultura escrita y cultura literaria: encuentros, desencuentros y tensiones en tiempos de imaginarización de la palabra.

Cuando Roger Chartier señala que “*existe un proceso de desmaterialización que crea una categoría abstracta cuyo valor y validez son trascendentes y que, por el otro, el lector tiene múltiples experiencias que están directamente asociadas a la situación y al objeto en el cual lee el texto. Aquí está la clave fundamental para comprender, tanto en el siglo XVI como en el XX, la cultura escrita*” (1999:48), instala a nuestro juicio un paradigma para abordar la cultura escrita que, desarrollado en sus investigaciones a través de la historia europea, sigue siendo productivo en nuestros días, principalmente a la luz de las actuales condiciones de producción de las escrituras fogoneadas por las nuevas tecnologías. El eje de esta aproximación a las escrituras, y por ende a la literatura es que, más allá de la pertinencia de otro(s) tipo(s) de análisis, si queremos reflexionar sobre prácticas concretas que a su vez refractan un estado de la imaginación social, *no puede pensarse en textos por fuera de las materialidades que los soportan, así como tampoco sin cuestionar el horizonte de problemas que desencadena su circulación y consumo*. La cultura escrita de una época, entonces, está compuesta por las situaciones en las que el lector decodifica ciertos objetos en tanto textos,

pero también, y principalmente, los diagramas que componen no sólo la urdimbre productiva que habilita esas situaciones (industria, sistema educativo, prestigio social del acto de leer, utilidad y productividad empíricas de dicho acto en término de movilizar situaciones y obtener resultados concretos) sino las *penetraciones* que las múltiples e iridiscentes facetas de la imaginación pública materializan en los textos y sus formas de existencia y circulación. De este modo, comenzamos a perfilar una distinción fundamental entre *cultura escrita* y *cultura literaria*. Si la cultura escrita puede entenderse como un cierto régimen de producción, circulación y decodificación de objetos, atravesada por la “conciencia multimedia” contemporánea, e inclusiva del sistema de jerarquías entre géneros que obsesionara a Bajtín, la *cultura literaria* sería más bien la sinergia que se produce entre las mencionadas *penetraciones* de la imaginación pública en lo que se lee como “textos literarios” y todo un régimen de sociabilidades y producción de “hechos literarios” que organizan una visibilidad pública para la “literatura”.

Para comprender el actual estatuto de la cultura escrita, y, particularmente, de la zona de la industria editorial que se encuentra en el cruce entre la cultura escrita y la cultura literaria, resultan vitales los aportes de la economía de la cultura. Según George Yúdice, el conglomerado de corporaciones de industrias de la cultura, las telecomunicaciones y el entretenimiento nos posiciona frente a la cultura como *recurso*. A nivel global, la cultura sería más que una serie agrupada de mercancías, desde que el cambio en el cual la ideología y lo que Foucault llamó la sociedad disciplinaria son reabsorbidas dentro de una economía o una ecología, la “cultura” adquiere funciones políticas de largo alcance, teniendo prioridad en la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión que pautan los ciclos de desarrollo del capital: “*El concepto de recurso reabsorbe la dimensión antropológica, la idea de alta cultura y la definición masiva de la cultura*” (2002:16). La penetración de lo cultural en lo político y lo económico, sería, desde esta perspectiva, el anverso de la estetización de la vida cotidiana. A caballo de una cultura hipertrofiada que necesita de la gestión –y de la burocracia- como combustible indispensable, y que circula globalmente a gran velocidad en tanto insumo y matriz de producción de relaciones sociales y de negocios, se produciría una pérdida de trascendencia de la misma: la cultura ya no es entendida afirmativamente sino como la diferencia de las identidades locales frente a las normas omniglobales. Esta idea económica, *blanda* en el sentido de su capacidad de transformación de las estéticas de la percepción o de la política, pero *dura* en tanto bloque ideológico-industrial, de la cultura expandida como elemento intrínseco de la economía a nivel mundial, prefigura tanto una división del trabajo cultural de características específicas en los países latinoamericanos,

como así también un nuevo estatuto ontológico a la palabra escrita, que se encuentra entreverada con un régimen de significación básicamente regido por imágenes.

De acuerdo a Yúdice (2001:647), la nueva división del trabajo cultural se realizaría a través de un sistema de maquila, donde se obtienen ganancias mediante la creación o posesión de derechos de propiedad intelectual mientras se contratan servicios de ensamble locales e independientes. Así, los países latinoamericanos se destacarían por la baja actividad en tanto productores de derechos o de patentes intelectuales, quedando confinados al rol de proveedores de mano de obra barata, capacitada para el ensamble y la producción. Además de la precarización laboral resultante, donde los trabajos se realizan por contrato, sin chances de sindicalización para la masa de *freelancers* dispersos, y en busca del mejor postor, el efecto de este tipo de desembarco no sólo de los conglomerados globales de entretenimiento, sino también de las pequeñas empresas internacionales dedicadas al comercio simbólico, muchas veces incluso regionales en el caso de América Latina, en un contexto que según Claudio Rama (1999) se caracteriza por a) la segmentación de los mercados, b) la particularización de la oferta y c) la oligopolización de la producción simbólica, consiste, más allá de la política pretendidamente *neo-izquierdista* de los gobiernos, en una confluencia donde la ética universalista del estado y el afán de lucro de las empresas fusionadas hace uso de la cultura como recurso útil para la implementación de agendas de política cultural no consensuada, y que en muchos casos se financia con fondos fiscales deducidos de impuestos. Este diagrama confina al estado-nación a la posición de mediador cultural entre los conglomerados de entretenimiento y la sociedad civil. Los estados cumplen la función de conformación de públicos de masas hacia adentro, y hacia fuera se realiza una selección de las diferencias e identidades locales, donde aquellas que posean las singularidades necesarias para tallar en mercados regionales o globales, esto es, que se amoldan a los performativos de los protocolos de difusión, son estimuladas a circular, cubiertas por el paraguas de dichos conglomerados o del nuevo sistema de filantropía internacional del turismo artístico, fomentando la idea de diversidad y desarrollo local.

En este contexto, y teniendo en cuenta que nuestro objetivo en este trabajo es trazar los límites de ciertos imaginarios sobre las fricciones entre *cultura escrita* y *cultura literaria* presentes en ciertas “nuevas escrituras latinoamericanas”, se hace urgente deslizarnos hacia una breve caracterización del lugar de la palabra escrita al interior de este nuevo diagrama donde la cultura existe como recurso, y asimismo de las inflexiones en el desarrollo de la industria editorial en las sociedades latinoamericanas. El retorno de lo escrito al interior de la cultura de las imágenes digitales nos habla, en primer lugar, de un *proceso de*

imaginarización de la palabra, donde las velocidades y modalidades de circulación de la cultura escrita retransmitan su gramática interna¹. Este proceso, donde el estatuto de la palabra se ve modificado, se concatena asimismo con transformaciones de largo alcance en la circulación y distribución de los materiales tanto impresos como aquellos que proliferan en la *web*, en muchos casos atravesados por flujos de imágenes y sonido, e insertos en un sistema de referencias hipervincular, que prefigura y conforma nuevos tipos de lectura.

Conviene, por último, actualizar nuestra concepción de la mencionada *cultura literaria*. Entendida como un régimen de sociabilidades, partimos de la idea de que “la literatura” opera en nuestra contemporaneidad como un dispositivo de fabricación de realidades-ficciones y que, al mismo tiempo, aparece en lo público organizada en articulaciones particulares. Esto se vincula con el fin del ciclo de la autonomía literaria: la post-autonomía (Ludmer, 2007) tendría origen en las citadas transformaciones de la cultura escrita ante la masificación de lo digital y la conformación de la “imagósfera” (Rolnik, 2006), y asimismo en todo un nuevo régimen de prácticas y modos de leer donde “lo literario” deja de comportarse sólo como un subsistema autónomo o una disciplina artística con sus reglas inmanentes, sino que se produce una contaminación con nuevas lógicas de producción de lo social. La pérdida del ímpetu de trascendencia y la “crisis del paradigma literario” (Kozak Rovero, 2001), la idea de que la literatura funciona más como “testimonio del presente” que como mensaje hacia el avenir, la propuesta de nuevos modos de leer que intenten reflexionar sobre las formas en que “la literatura” se inserta en la imagósfera de relatos de realidad-ficción que conforman la cotidianidad a través de los medios masivos de comunicación (Ludmer, 2004), así como la hipótesis de que lo literario en la contemporaneidad se construye en base a prácticas y

¹ Nuestra interpretación, si bien no desatiende los factores mencionados, se orienta hacia un intento de pensar los modos planetarios en los que la *imaginarización* de la palabra trastoca el régimen de existencia de la cultura escrita, sus velocidades y modalidades de circulación, y junto a ella todo un modo de acontecer de lo público en general y especialmente de la publicidad literaria. La introducción de la tecnología digital, tanto en las telecomunicaciones como en internet y en los procesadores de texto de uso casero y profesional que reemplazan a (y se yuxtaponen con) toda una cultura escrita basada en la anotación en papel, sumada a la expansión de una “imagósfera” televisiva y alimentada por la industria cinematográfica internacional, se muestran no sólo capaces de reordenar la economía psíquica de las imágenes¹ en amplias capas de la población sino de trastocar los parámetros de verosimilitud de las narraciones sociales. Lejos de ser carcomida y expulsada por el imperio de las imágenes, la palabra escrita brilla con una nueva vigencia, en un “retorno de lo reprimido” donde su omnipresencia no puede ser excluida de un magma significativo en el cual se enhebra y metamorfosea conjuntamente con flujos de imágenes y de sonido.

Estas transformaciones en lo que Benjamin llamaría el “inconsciente óptico” de una época son condiciones de producción y de circulación de lo literario que, sin dudas, resuenan en las prácticas literarias y en su inscripción territorial. La pregunta en torno a los modos de representación de la violencia no puede entonces ser respondida en los mismos términos que en décadas anteriores, desde que la imbricación de la violencia con la *imaginarización* de la palabra y la realidad – ficción massmediática, así como su ejecución performática en una literatura que parece tender hacia una condición territorial (y por qué no ritual) trastocan el horizonte de sentido en torno al cual se enunciaba la pregunta.

propuestas estéticas vinculadas a la performance, a la instantaneidad, y al deseo de inducción de un trance, alimentadas asimismo por nuevas ecosofías culturales y formas de colaboración (Laddaga, 2005, 2008), en un escenario donde la divergencia de los paradigmas que se emplean para comprender o abordar “lo literario” se corresponde con la imposibilidad de las instituciones legítimas para diseminar sus instrumentos de lectura en franjas de la población que vayan por fuera del sistema universitario o de los “lectores profesionales”, nos hablan ciertamente de un cambio sustancial en el modo de existencia colectiva de la *cultura literaria*. Si, tal como lo planteamos, hay una modificación en los modos de existencia social de esta cultura, y si al mismo tiempo esta cultura *está compuesta* y funciona gracias a las *penetraciones* que la imaginación pública ejerce en su propia dinámica, las preguntas que intentaremos responder de aquí en más tienen que ver con: ¿Qué tipo de figuras y metáforas de *lo literario* viven en las novelas seleccionadas? ¿Qué relaciones entre la cultura impresa y la cultura digital? ¿Qué sistema de préstamos y omisiones entre la porno-cultura visual contemporánea y la palabra imaginarizada? ¿Cómo se prefiguran los tipos de lectores y la relación entre los mismos? ¿Cuáles son las esperanzas y expectativas que se cifran en torno al lugar de la cultura literaria en el espacio público? ¿Qué fantasmagorías en torno a los regímenes de circulación, en épocas donde la distribución resulta más costosa y por ello importante que la producción en el negocio editorial?

Tres novelas, tres dispositivos de enunciación frente a lo literario

Si nuestra vocación en este trabajo consiste en la generación de ciertos instrumentos de lectura que nos permitan leer el devenir de algunas relaciones contemporáneas entre la *cultura escrita* y la *cultura literaria*, consideramos adecuado en primer lugar trazar un mapa que ubique a las tres novelas seleccionadas en la constelación de “narrativas latinoamericanas” de nuestros días. Menos interesados en cartografiar el espacio ocupado por sus autores en el “campo literario”, o incluso en lo que Pascale Casanova (2001) llamaría el “espacio literario internacional” (ambos ciertamente reconfigurados en tiempos de post-autonomía), que en ubicar el tipo de enunciación que las novelas ensamblan frente a la *cultura literaria* entendida en términos generales, este primer apartado se propone entonces ubicar a las mismas en una genealogía estética, donde la impronta de la “experimentación formal con los materiales” y los valores de “innovación” y “generación de una temporalidad propia” propios de procedimientos acuñados por las vanguardias históricas, sea puesto como un horizonte entre tantos otros, no necesariamente imbricado con el *valor* de las obras en tanto hechos sociales y

políticos. Por otra parte, este mapa precario va a servirnos para constatar que, si bien las propuestas estéticas de las obras pueden ser divergentes o incluso opuestas, las *penetraciones* de la cultura literaria entendida como régimen de sociabilidades y de aparición pública de una serie de prácticas que las novelas encarnan ostentan líneas convergentes, rupturas y solapamientos que poco tienen que ver con la mencionada cartografía. Finalmente, vale la pena aclarar que partimos de la hipótesis de que las novelas seleccionadas corporizan, al mismo tiempo, tres formas de entender la relación entre *literatura* y *saber*. Mientras que una de las fuentes del antiguo prestigio de la *cultura literaria* en la imaginación social radicaba no sólo en la confianza de sus resistencia frente a la cultura de masas, sino en sus posibilidades de cifrar el avenir en base al trabajo con el lenguaje, nuestra hipótesis es que tanto *El Juego de los mundos* como *Angosta* y *El Caníbal* ponen en cuestión esa certeza de modos diferentes, generando zonas donde el saber sobre lo social que puede emanar del discurso literario aparece de maneras menos mediadas. Pasaremos a profundizar en esta idea.

Mucho se ha dicho y mucho se dirá sobre el autor César Aira. Mucho se escribirá sobre la llamada “máquina Aira”. Lo cierto es que el “Aira autor”, transfigurado en mito por diferentes operaciones de lectura, se encuentra hoy, enero de 2009, atravesando un rápido proceso de canonización en aquellas instituciones que aún, con más titubeos que certezas pero con una indoblegable voluntad profesional, sostienen el paradigma vanguardista, acumulativo de acuerdo a su lógica interna, de la cultura literaria. Hablamos, sin lugar a dudas, de la crítica académica y del periodismo cultural, que va desde las pequeñas revistas amateurs hasta los suplementos y revistas culturales de los medios de la prensa masiva, desde el voluntarismo heredero de tradiciones culturales progresistas y liberales de sectores de las clases medias latinoamericanas presente en ciertos *blogs* hasta los programas de televisión especializados en el nicho cultural y los festivales internacionales que coronan la sociedad entre turismo y literatura. Nos interesa poco intervenir en la discusión acerca de si Aira, o mejor dicho de si “la masa de textos etiquetados bajo el nombre de Aira”, podrían ser enmarcados dentro de un paradigma vanguardista o posmoderno. Muy poco. Esta puja, a fin de cuentas, no es más que un refinado juego entre lectores profesionales o a lo sumo diletantes, que funciona como un muestrario de las limitaciones y las voluntades políticas –y biográficas- que se escenifican a la hora de leer a los exegetas de la vanguardia legitimados por la academia europea y norteamericana (del formalismo a Adorno, Peter Bürger y la crítica radical efectuada a ambos por Andreas Huyssen, de Arthur Danto a Hal Foster, y a aquellos que confían en la apuesta de un arte asociativo sin pretensiones de fundar historicidad). Lo cierto, en todo caso, es la cercanía de Aira a la sensibilidad estética fundada por lo que preferimos llamar *arte*

conceptual antes que *vanguardia*, *pos* o *neo vanguardia* o simplemente “*pastiche posmoderno*”. Elegimos, entonces, la idea de *literatura conceptual*, esto es, de un tipo de arte donde la obra particular, la novela en este caso, funciona como un pequeño nodo de una red de discursos sin los cuales dicha obra estaría en los límites del sentido, y donde la operatoria de producción se orienta, al mismo tiempo, a cuestionar los sentidos comunes sobre “el arte” que circulan mayoritariamente en la sociedad, y a perpetuar esa distancia por mecanismos acaso más sutiles, en un raro ejercicio de pedagogía elitista cuya pregnancia política ha demostrado un rotundo fracaso histórico. Esta clasificación posiciona a la literatura de Aira en una situación liminar, capaz de plantear toda una serie de problemas con respecto a las relaciones entre arte y saber que asimismo exceden a aquellas planteadas por las artes visuales, escénicas o musicales. *El juego de los mundos*, en este contexto, funciona como un muestrario de los límites y el proyecto de la literatura conceptual, más allá de Aira. Justamente, este proyecto se opone radicalmente a la idea formalista de que la literatura “cifra el avenir”, entendido este futuro de manera lineal. El programa de la literatura conceptual no es el de *anticipar* o *prefigurar* nuevos escenarios sociales o nuevas tecnologías, muchísimo menos denunciar un estado de cosas o instar a la acción política o sentimental, sino el de instalarse en el presente con la ambición de que la literatura reemplace al saber o al conocimiento entendidos como discursos sustentados en una creencia sobre la plenitud de lo real: en palabras citadas de la novela, la “*idea de la superación del saber en base a las singularidades de la literatura*”.

En este sentido, resulta de suma importancia el juego entre géneros discursivos que se desarrolla en *El juego de los mundos*. Desde subtítulo, “(*novela de ciencia ficción*)”, el cruce, la yuxtaposición y la disección de los géneros van a conformar una suerte de motor secreto que estimula el avance del relato. Sumariamente, la novela trata sobre la relación entre César Aira, un escritor ubicado en cierto pliegue impreciso del futuro, con su hijo, su mujer y una serie de personajes que, al igual que César Aira, aún se dedican al “*apolillado ejercicio liberal de la lectura*”. Pero no se trata de una lectura convencional, sino que en este futuro la literatura ha sido reemplazada por un sistema de imágenes que sustituye a las sílabas de la palabra escrita por otras unidades semánticas constituidas por imágenes: “*Para dar una idea, ejemplifico el procedimiento con una frase cualquiera: “Un día, de madrugada”. La primera palabra, “un”, pasa a ser la imagen de un dedo índice levantado, apuntando al cielo. La segunda, “día”, podría ser alguna figura astronómica, pero el sistema también podría unir “un día de ma...” y poner una diadema, resplandeciente de brillantes y zafiros...*” (2001: 25). Mientras que la imaginarización de la palabra fue llevada a cabo por programas

informáticos que se encargaron de realizar dicho traspaso, esta operación anuló la diferencia entre obras y autores, y las conversaciones entre personas se llevan a cabo a través de un mecanismo de “rectificación de discurso” (RD) que transparenta los procesos comunicativos, racionalizándolos en un intento de anular el malentendido. Vemos así que desde el inicio, esto es desde la postulación del “Juego de los Mundos” posibilitado a través del sistema de RT (Realidad Total) que fanatiza a Tomás, el hijo de Aira en la novela, consistente en la aniquilación de culturas remotas por medio de la guerra ejercida desde la comodidad del hogar burgués, lo que se plantea en la novela es toda una serie de oposiciones: juego – guerra, cultura escrita – cultura visual, civilización – barbarie, conocimiento – arte, razón – imaginación, etc.

Por ello, sin detenernos por ahora en las implicancias de este tipo de *narración de la cultura literaria* ni en sus relaciones con las otras novelas, lo que nos interesa resaltar es el tipo de dispositivo que constituyen los procedimientos empleados en la novela, esto es, sus relaciones con lo conceptual. En primer término, la novela funciona como el proceso de construcción de un campo minado donde se van planteando las mencionadas oposiciones para que luego, dando pasos atrás sobre las certezas del lector culto promedio, las mismas estallen. El resultado de este tránsito, de esta “avanzada que retrocede”, refractada en el no-avance de la narración en términos de intriga o curva dramática, no es sólo carcomer las certezas del lector, sino también demostrar que, en última instancia, la razón, o lo real tamizado por el lenguaje, posee un (incuestionable, por más que el narrador se ocupe de decir que “nunca intentó convencer a nadie”) núcleo de incertidumbre y ambigüedad. Esta idea, este concepto quizás remanido de que la realidad es paradójica, compleja, contradictoria, de que lo real es un núcleo traumático al que no puede accederse a través del lenguaje y que por lo tanto la verdad es un problema estético y el objetivo de la literatura es la construcción de un vitalismo que supere a la racionalidad, se corresponde con la anterior postulación de que el conocimiento, totalizante, podría ser reemplazado por la proliferación de singularidades que habilita la literatura. Sus armas no serían una densificación de los esquemas perceptivos a través de una torsión del lenguaje, es decir, la generación de una textura simbólica que haga emerger una segunda realidad “más real” mediada por la *literaturnost*, sino una frivolidad acérrima como garantía de la despersonalización del concepto, para que el mismo concepto, o sea la literatura como superación del conocimiento y la racionalidad, opere en tanto fábrica de imágenes antes que como fábrica de lenguaje que densifique o complejice la percepción de dichas imágenes. Se saltea ese paso, ese quiebre ligado a la solemnidad y a todo un sistema de sociabilidades, instituciones y exigencias para con el escritor, y se lo reemplaza por el concepto. Si

siguiéramos a Peter Bürger (1998), ese movimiento sería vanguardista y posvanguardista al mismo tiempo. Pero lo que nos interesa resaltar es su ambición total, en la que el escritor no sólo juega a sino que *quiere ser Dios* (2001:41), tanto desde la vocación de creación de mundos *ex nihilo*, a través de un ejercicio imaginativo, como por medio de una voluntad de abolición de lo subjetivo en el concepto, todo esto concatenado con su lucha moral y desbocada contra la real fábrica de masas contemporánea, es decir, la industria cultural. La relación de Aira con la industria cultural podría pensarse bajo un modelo bifronte: de un lado, apropiación paródica de géneros y figuras mediáticas para someterlas a un procedimiento de reciclaje al interior de la propia máquina de imágenes; del otro, la tantas veces mencionada sobresaturación del mercado editorial con un torrente de obras similares que circulan por diferentes canales y resquicios, impidiendo la valorización absoluta de una “gran obra” e incluso burlándose de las grandes casas, a las que cede sus materiales menos interesantes. Proyecto total, literatura conceptual que aún confía en la transformación de la realidad a través de las micropolíticas de la imaginación y el ejercicio por cierto también liberal de la escritura, su vocación queda resumida en la figura de la *sonrisa seria*. César Aira, el personaje de la novela, nos explica la relación entre esta *sonrisa seria* y el proyecto de su antepasado, el escritor César Aira: “*Sea como sea, yo adopté la “sonrisa seria”, literalmente, como un gesto facial, por supuesto que interpretado a mi modo. Mi decisión trascendió, y en ella se basa mi prestigio. No es que haya sido aceptada sin resistencias, todo lo contrario. De hecho, me valió en general una reputación de imbécil y de payaso (...) lo literario era crear el relato a partir de las imágenes (...) Pero, decía yo, ¿de qué servía? Esa historia estaría hecha de palabras, y las palabras se prestarían a una nueva “traducción” en imágenes, y sería cosa de nunca acabar. Me respondían: eso es la literatura, pelotudo. Pero yo seguí en la mía. Me puse la “sonrisa seria”, fuera lo que fuera, en la cara, brutalmente, y ahí me quedé*” (2001:71-72).

Retomemos ahora el tema de los géneros. La ciencia ficción en tanto género se entiende como “una narración del futuro escrita en pasado” (Link, 2002). *El juego de los mundos* parece partir de este postulado, con la intención de llevarlo hasta sus propios límites. Así, el género *sci-fi* está vaciado de los procedimientos de verosimilización técnica que lo constituyen, y estalla en su cruce con otros géneros, también traicionados. Diario personal, autobiografía intelectual, manifiesto artístico, testimonio, comedia familiar narrada con estética de cómic, *El juego de los mundos* es todo eso, y al mismo tiempo no lo es. La literatura, en este proyecto, se sirve de la parodia a los géneros, pero no por los géneros en sí, sino para apropiarse del régimen visual que esos géneros encarnan y retraducirlos al interior del

concepto, esto es, produciendo nuevas imágenes. La literatura conceptual, el modelo de Aira, no propone un nuevo modo de saber ni se opone a las historias de los relatos de los medios con otras historias que dicen una verdad. Tampoco cree en la *literaturiedad*, ni busca generar una experiencia o temporalidad otra que se agotan en el consumo mismo de los productos culturales, preformateados por el mercado. Su aspiración, por el contrario, radica en crear un sistema de imágenes parasitario y proliferante, que paulatinamente reemplace a las de la industria cultural, por medio de la fagocitación de los géneros que la alimentan. No se trata de una estrategia confrontativa en términos directos, sino de una apuesta por el exceso, por el desborde, radical pero sin negatividad. Desconfiando de la *literaturnost* y de la solemnidad, esta literatura apuesta por lo que llamaríamos un impulso de transformación del mundo, donde el choque con lo establecido se produciría en base a la circulación de los productos culturales y en la confianza en los lectores.

Avancemos, ahora, hacia la propuesta de *Angosta*, y hacia sus dispositivos de posicionamiento. Al igual que *El juego de los mundos*, la novela la novela postula una desconfianza patente hacia la *literaturiedad*, hacia la cultura literaria, pero sus “estrategias de deflación” de lo literario son absolutamente diferentes. En primer término, *Angosta* se ciñe a la estructura de la novela de trama. Hay una historia que avanza, se produce la narración en paralelo del devenir de dos personajes, Jacobo Lince y Andrés Zuleta, un cínico librero y un joven que escribe poesía: las dos historias confluyen, hay intrigas amorosas, hay un asesinato y un final que se precipita. Sin embargo, lo notable es el juego de parodia y de repetición *en simultáneo*, con respecto a toda una serie de clichés en primer lugar de la literatura universal, y en segundo lugar, aunque de modo opuesto, en negativo, de la literatura del boom latinoamericano. El homenaje y la burla, entonces, la distanciada ironía y el tributo hacia una herencia, conviven en la obra de Héctor Abad Faciolince, como si esa condición ontológica de “ser y no ser” literatura, circular y no circular como literatura, tener la pretensión de decir y no decirlo, cifrar el avenir pero no anticiparlo, encontrara su refracción perfecta en esta estrategia discursiva. Que, como lo señalamos, tiene dos aristas: todo lo que es cita, tributo y celebración de la cultura literaria occidental, donde la *Divina Comedia* funciona como eje de referencias e intertextualidades, se transfigura en antagonismo con respecto a la herencia del boom: no encontramos, en *Angosta*, ninguna de las referencias propias del realismo mágico. Aunque algunos de sus procedimientos narrativos podrían ser leídos, en cierta manera, como una continuación del mismo, y aquí anida el homenaje, todo el sistema de referencias y el imaginario plenamente urbano, donde la naturaleza ya no es una fuerza bruta y azarosa dueña de una voluntad encantada y ligada a la abundancia, se contrapone a esa tradición literaria,

constituyéndose como su anverso, donde el narcotráfico, la corrupción, la modernidad a medias y los efectos de la cultura global son presencias bien tangibles.

Esta estrategia conforma un modo de enunciación donde las relaciones entre literatura y saber adquieren un cariz bien diferente. En este caso, la oposición a la herencia de la tradición de la cultura literaria desemboca en un dispositivo donde la novela, este tipo de novelas, entre las que podrían contarse muchas otras, construyen un discurso que sintetiza, expande y alegoriza ciertas verdades sobre la organización social, pero posicionándose en un puro presente. No se trata del realismo vindicativo, comprometido o siquiera *balzaciano* propio de la modernidad literaria, donde las contradicciones del sistema centellean en la belleza del estilo y en la arquitectura de la trama y el tránsito de los personajes, sino que por el contrario la construcción de una ciudad distópica, *Angosta*, condensa todo un diagnóstico sobre el mundo y sus ghettos en tiempos de *modernidad líquida*, sobre lo urbano en América Latina, sobre la periferia de las ciudades tardíamente modernas, sobre las formas de acontecer de la violencia y sobre las fricciones entre la verdad y el discurso mediático. El procedimiento, entonces, es el de la yuxtaposición de espacialidades y temporalidades, donde narrar en *Angosta* es, al mismo tiempo, hablar sobre la historia reciente de Colombia, sobre las grandes ciudades latinoamericanas y los procesos de segregación espacial generados por las brechas económicas y la globalización digital del capitalismo, y sobre América Latina en su conjunto, en relación con los centros de poder planetarios. Al modo de un *aleph* de conocimiento sociológico, *Angosta*, la ciudad, y *Angosta*, la novela, constituyen un dispositivo – mapa donde puede rastrearse una caracterización y una reflexión sobre los *ethos* y de los sistemas de valores de diferentes estratos sociales tipificados (por ejemplo, el arquitecto de ideología neoliberal, el filántropo progresista, los centros de poder económico, los paramilitares, las jóvenes hijas de la alta burguesía, etc.), y donde esta información no está cifrada sino que es planteada de modo directo, haciéndose uso del repertorio de tropos de la crónica o el análisis sociológico que puede circular en la prensa, y, al mismo tiempo, sumándole un plus de estilo y de referencias literarias, en la mencionada relación de parodia y tributo a la novela latinoamericana. No hay ambición de profundidad en estas caracterizaciones, no se esconden tras una densa jungla de lenguaje ni de citas, como si la estrategia consistiese en corroer el viejo tic de la alegoría desde adentro, desfondándola y enunciando por medio de un nuevo tipo de *densidad plana* que opina y diagnostica, que denuncia y narra, que ambiciona en el presente y por ello tiene relaciones complejas con la industria cultural y con el sistema de medios como máquinas productoras de ese mismo presente.

La relación, entonces, de este tipo de enunciación novelesca con la voz de los medios de comunicación es compleja. La *cultura literaria* no se opone ya a la *información* por medio de la conformación de universos cerrados y singulares, regidos por una *economía* otra de lenguaje, ni pretende, como en el caso ejemplificado por los procedimientos que inventa Aira, erigirse en tanto una fábrica de imágenes alternativas construida en oposición a los mecanismos de saber. Por el contrario, el dispositivo social de narración del que *Angosta* funciona como testigo, arraigado en la herencia de lo literario, pretende complementarlo a través de la confrontación. Lo que *Angosta* dice son cosas que en general los medios muchas veces no alcanzan a decir, y que, en caso de que las digan, terminan presas en un entorno de circulación y en ciertas comunidades de lectura que se sospechan menos ecuanímenes y más circunscriptas que la voluntad universal encarnada por el antiguo prestigio de la *cultura literaria*. Repetimos: no se trata sólo de trabajar con materiales provenientes de la oralidad, de los lenguajes subalternos o *literaturas menores*, sino de conformar una cartografía del conflicto, las posiciones de clase, los *ethos* sociales, las segregaciones territoriales y el lugar de lo literario en la imaginación social, todo esto al mismo tiempo, sin renegar del todo de la herencia literaria, pero cambiando su función y orientándola hacia un nuevo tipo de diagnóstico de lo social y del presente. Lo literario parece ser en este caso una táctica de propagación un determinado tipo de saber, pero no del tipo de saber que prometía la literatura sino de un saber más venal, donde se conservan ciertas pretensiones y cierta herencia, pero al mismo tiempo se ponen al servicio de otros fines, en una suerte de denuncia que reflexione, o una suerte de *hiperracionalismo estetizado*. En franca oposición a la idea de la literatura como proliferación de singularidades que carcoman al saber, lo que propone este tipo de novelas es un nuevo tipo de saber refinado, enunciado en forma directa, donde lo literario funciona como una especie de plataforma o subsuelo. Un saber que al mismo tiempo denuncie y reflexione sobre las condiciones de posibilidad de esa denuncia, donde la verdad no es ya un problema estético, sino donde se confía en la razón pero al mismo tiempo se acepta la inextricable dosis de materialidad estética que esta verdad requiere para ser enunciada. Al interior de este tipo de dispositivos, la literatura no se opone al discurso racional que propone todo saber, sino que lo refina agregándole o sacando a relucir un nuevo nivel de reflexividad estética.

Finalmente, el caso de *El Caníbal* permite rastrear una tercera estrategia. Elegimos situarla al final de este apartado porque esta novela da testimonio de la crisis del modelo representacional de la literatura, y, al mismo tiempo de sus relaciones con las transformaciones de la cultura escrita y con las posibilidades de la narración literaria frente a la máquina narrativa constituida por los medios masivos. También, en cierto punto, se

enfrenta a la herencia inmediata de la literatura argentina que, de un modo u otro, se erigió en torno a esas transformaciones. Estos nodos problemáticos se hacen presentes en forma directa en la primera página de la obra: “¿Una novela? ¿Y a quién se le ocurre hoy leer novelas? En esta época la literatura es algo accesorio ¿no? Los novelistas argentinos a gatas si venden libros. La mayoría va a pérdida. La literatura como la conocíamos se fue a la mierda”. Acto seguido, se monta una noticia que narra una masacre donde un ama de casa, por la noche, se encargó de degollar a toda su familia. De este modo, la yuxtaposición entre noticias supuestamente “inverosímiles”, o que quiebran el verosímil de la literatura, con fragmentos de diálogos entre un joven narrador que intenta publicar su primera novela y Villegas, un extraño personaje que colecciona dichos recortes periodísticos con los que finalmente confecciona otra novela, y con reflexiones sobre la literatura argentina, conforman una textura que subsume ribetes del género ensayístico y de la crónica y que, literalmente, se alimenta de la proliferación de realidades/ficciones que producen los medios. La tesis parece ser que, para hablar de la realidad, para escribir una novela que se enfrente a los problemas de la verdad en momentos donde la cotidianeidad es una construcción mediática, el género, o sea la novela, género madre de la cultura literaria, debe nutrirse, *canibalizar* el discurso de los medios, y además enunciar las condiciones de producción de ese mismo acto de canibalización que a la postre se transfigurará en novela. Pero, de igual manera, el joven escritor que desee instalarse en la tradición literaria argentina deberá devorarse a sus antepasados, esto es, no simplemente continuarlos, sino masticar la *creencia* en la cultura literaria que sustentaba sus acciones y sus escritos. La relación entre los personajes Terranova, el joven escritor que quiere publicar su novela, y Villegas, el viejo escritor prestigioso que hace un éxito de su fracaso, urde la novela en un juego donde Terranova termina canibalizando los recortes coleccionados por Villegas. Mientras en un plano representacional estos recortes dan forma a una novela que escribe Terranova y se publica *firmada por* Villegas, la novela no es más que el solapamiento entre teorías sobre el modo de existencia de la literatura y esas mismas noticias, articuladas en torno a diálogos entre intelectuales diletantes que pasan en tiempo en bares de la calle Corrientes. Así, *El Caníbal* se propone como una reescritura de la novela que en cierta medida funda la sensibilidad crítica que alienta las lecturas propias de la cultura literaria desde el retorno de la democracia formal en la Argentina: hablamos, desde luego, de *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia. Al igual que esta, su operación es la de fundamentar las bases de otro modo de lectura que se haga cargo de ciertas transformaciones en las modalidades de producción, circulación y consumo de los discursos sociales que bordean e interpenetran a aquellos textos que la cultura literaria realmente existente etiqueta bajo el nombre de literatura. Mientras que

en el caso de Piglia su obsesión era poner en evidencia el funcionamiento del Estado como privilegiada máquina productora de relatos, sirviéndose de una lectura que busca el gesto político de la ficción, muchas veces, en su retirada de la política y del realismo comprometido, reposicionándola en una búsqueda de construcción de discursos alternativos o subterráneos que “digan lo que no se dice” en forma cifrada y a través de la puesta en escena de la novela de ideas en cruce con el ensayo y con la historia, en el caso de Terranova el diagnóstico es casi opuesto: ante la disgregación del Estado propia de 2001, las grandes máquinas ficcionales son la prensa escrita y los medios de comunicación, y este paso implica cambios fundamentales en los modos de leer que erosionan la creencia que sustentaba a la vieja cultura literaria, antaño generadora de un mercado para sus productos. El reconocimiento de la herencia de Piglia, y el canibalismo, pasan más por la deglución de ciertos procedimientos, climas y texturas vinculados a la ciudad como escenario natural de la proliferación de relatos y de la constitución de subjetividades, que por la continuidad o procesamiento de su antiguo diagnóstico de raigambre foucaultiana.

Quizás, el tema de los relampagueos de lo urbano sea uno de los más indicados para pensar las diferencias estrategias presentes en *El Juego de los Mundos*, *Angosta* y *El Caníbal*. Mientras que en la primera la ciudad desaparece o es deglutida por medio de un sistema de comunicación que permite las conversaciones en un no-espacio virtual, y en la segunda *Angosta* cifra la convivencia de múltiples espacio-tiempos en tensión con cierta referencia a lo real, la tercera presenta una ciudad bien tangible históricamente, percutida por los efectos de la crisis económica y la descomposición institucional, donde las coordenadas se desparraman entre bares de la sociabilidad literaria de antaño (*La Giralda*, *La Academia*), bibliotecas de la facultad, avenidas frías y desiertas donde no faltan quienes revuelven en la basura y quienes ofrecen invitaciones a prostíbulos. Esta inflexión de no representacionalidad de la ciudad se concatena perfectamente con una diferencia central entre *El Caníbal* y las otras dos novelas: la primera ha, de alguna manera, perdido la fe en el potencial transformador de la cultura literaria. Mientras que en las estrategias anteriores, y de acuerdo a diferentes procedimientos, se confiaba aún en la literatura como máquina productora de imágenes que compitiesen con aquellas generadas por los medios (en *El Juego...*), o como posible diagnosticadora y conocedora de lo social en un discurso tributario de toda una cultura literaria (en *Angosta*), o incluso, en un acto de fe quizás progresista y deshistorizante, se seguía pensando en la idea modernista de que la literatura puede ser una práctica de elite que luego “se desborde” hacia la cultura de masas (Kozak Rivero, 2002) y preformatee productos más masivos (en ambas), en este caso se trata más bien de “ubicar a la cultura literaria donde corresponde”, esto es, de

posicionarla como un discurso, como una narración más que navega una realidad constituida por narraciones ordenadas de acuerdo a una jerarquía donde la televisión, por ejemplo, se presenta al nivel de una “segunda naturaleza”. En las acaloradas palabras de Villegas (apellido que se refiere epigonalmente a Manuel Puig, otro de los autores - sombra de la novela), la televisión encarna una suerte de máquina paradójica y barroca productora de corrientes de realidad que refractan la imagen de *lo humano sin lo humano*: “*Es la complicidad de los televidentes y los productores del discurso televisivo: ambos saben que podrían exigirse más a sí mismos, pero optan por no hacerlo. Prefieren ser vulgares, obscenos, la risotada, la estupidez, eso los llena de placer. No hay impostura en la TV. El hombre al natural, su parte más privada, librado a sus instintos... Hoy el discurso literario es prescindible y el discurso televisivo es vital*” (2002:92). Si la televisión es una “naturaleza de segundo orden” que al mismo tiempo deja traslucir lo que sucede con lo humano cuando se convierte en pura imagen, con todas las paradojas que esto implica, y por ello no debe ser leída desde las categorías de la vanguardia ni el romanticismo sino desde las del barroco (2002:91), y si además es más vital que la relegada literatura, ¿cuál es entonces la relación del discurso literario con el saber? La respuesta no es sencilla. Podríamos arriesgar, sin embargo, que lo que sucede en este tipo de dispositivos donde el cuestionamiento a la idea de representación en literatura se convierte en tropo a ser representado (pero al mismo tiempo cuestionado), es un rescate del carácter asociativo, comunitario, que siempre estuvo implícito en la cultura literaria. El saber propio de lo literario, entonces, no sería un diagnóstico de estilizada lucidez tributario de la cultura literaria como en *Angosta*, ni una usina de singularidades capaces de roer a la racionalidad como en *El juego de los mundos*, sino cierta idea de la copresencia, la amistad, y la narración de un dolor “elementalmente humano” que se hace inenarrable en la porno-cultura de la imagen que rige la lógica de la realidad-ficción mediática. La paradoja que habita esta estrategia, entonces, es que bajo una idea de pérdida de confianza en la cultura literaria, y en un repliegue donde la relación con los medios es de fascinación y canibalización, y nunca de competencia, de nutrición o reemplazo porque dicha tarea se acepta como imposible, emerge un posible instrumento de lectura donde, si bien la literatura funciona como una nota al pie de este sistema de medios y esto porque “hay más narración” en los medios que en la literatura, se condensan toda una serie de *penetraciones* de “lo literario” con relación al régimen de la cultura escrita y de imaginarización de la palabra. El apartado que sigue intentará dar cuenta, en forma sucinta, de muchas continuidades entre las tres novelas, arraigadas en sistemas de metáforas convergentes en relación al actual estado de la industria, la cultura escrita y la cultura literaria: la preeminencia de lo social, de lo

copresencial y de lo asociativo en tiempos de transformación y repliegue de la cultura literaria serán nuestro instrumento de lectura.

Sociabilidad, pornografía y necrofilia: un devenir zombie

Por cuestiones de espacio, exploraremos en este último apartado tres *penetraciones* que recorren transversalmente a los diferentes dispositivos de enunciación a los que se integran las novelas. Nos referimos, vale la pena repetirlo, a figuras que funcionan como emergencias del actual estado de la cultura literaria en sus fricciones con la imaginarización de la palabra escrita. Las tres producen, al mismo tiempo, diferentes sistemas de metáforas que se deslizan de una a otra novela, y que intentaremos, al menos, bocetar. Retomando la última hipótesis de apartado precedente, comenzaremos por la figura de la *saturación de la cultura literaria por la sociabilidad*. No estamos queriendo decir que la cultura literaria, desde su nacimiento y de acuerdo con Habermas (1986), no hubiera contenido siempre un núcleo de contacto cara a cara nacido con la forja de la publicidad burguesa, al son de los cafés y otros escenarios de discusión entre iguales que acompañaron el desarrollo de la prensa masiva. Por el contrario, lo que señalamos es que caído su impulso de trascendencia, con su autonomización la cultura literaria se transforma en un subsistema relativamente cerrado cuyos polos de gravitación son el cánón y el mercado editorial, lo que relega las instancias de sociabilidad a un estatus de subproductos residuales. Sin embargo, en nuestros días, la post-autonomía se sustenta en un sistema de sociabilidades donde el valor de la amistad, del estar juntos porque sí, de la conversación y la tertulia, amparadas por el retorno fantasmático del pasado al presente habilitado por el antiguo prestigio y la respetabilidad conferida a la literatura por el ciclo de la autonomía, constituyen un modo privilegiado de su existencia. Las tres novelas mencionadas cifran la figura de la literatura como usina de amistad-refugio, y sus inflexiones. Lo literario sin lo literario, lo post-literario, pareciera, es una reducción a la amistad. Veamos: en el tiempo inasible de *El juego de los mundos* la actividad de la lectura se asocia al intercambio y la tertulia entre César Aira y jóvenes excéntricos, en una suerte de nueva publicidad literaria donde el diálogo es sólo entre dos y adquiere el estatuto de pasatiempo residual. Este movimiento parece señalar que el fin de la literatura, la imaginarización total de la palabra por medio del sistema de Rectificación de Discurso (RD), es, al mismo tiempo, la reducción de esa sociabilidad literaria a su grado cero: los diálogos inconexos entre Aira y los jóvenes lectores, sustentados en todos los equívocos propios del ciclo de la autonomía donde la competencia, la desconfianza, el triste dandismo de pago chico y la falsa erudición cifran

cualquier tipo de contacto, desgajándolo de la amistad porque, a fin de cuentas, la literatura ya no existe o se ha transformado en imagen.

Esta idea tiene sus continuidades en *Antigua*, tamizadas por el hecho de que la estrategia ante la cultura literaria es de un signo bien diferente. Para ello, nos resulta central el lugar ocupado por las librerías en la novela. No es casual que la librería propiedad de Jacobo Lince se llame “La Cuña”, en un contexto donde todos los espacios se hallan clasificados, confiscados y descriptos con el ritmo de segmentación y vigilancia que hace las veces de sintaxis de la ciudad. “La Cuña” es un espacio de sociabilidad otra, una cuña en el mapa de las jerarquías y distancias sociales, un refugio de amistad y un espacio de circulación libre de vigilancia, el único lugar donde se establecen contactos entre diferentes niveles culturales: un centro de tráfico entre la alta cultura y la cultura popular. Pese a que en el “capítulo hiperliterario” de la novela de Faciolince se descarta a César Aira por “snob”, hay una fuerte continuidad no sólo en las reflexiones alrededor de la cultura escrita y la cultura literaria en nuestra contemporaneidad, sino que, en ambas, el peso de la sociabilidad es determinante y complementario. Porque, si bien Aira no es amigo de sus contertulios, la residualidad de la literatura también presente en *Angosta* desencadena toda una serie de metáforas donde la idea (defensiva) del ejercicio de lectura como refugio se vuelve central, al igual que le sucedía al mencionado personaje César Aira. Leemos en *Angosta*: “*Los libros, en esta ciudad estrecha y sitiada, eran su único refugio, el oasis arcádico en medio del desierto, la música callada que los sacaba del mundo de la ira, del terror, y de la competencia*” (2004:301). Recordemos que la otra librería presente en la novela, que se situaba como eslabón del sistema de préstamos entre las bibliotecas de los muertos, los libros perdidos en las zonas bajas, La Cuña, la zona fría y el mercado internacional se llama “El Carnero”. El Carnero resume una actitud de la novela para con la cultura literaria: el carnero resiste, se resiste a la huelga, es un rompeshuelgas, pero esa resistencia es una rebelión sumisa, porque perjudica sus intereses de clase. En la zona fría, fortaleza burguesa por excelencia, la librería es un carnero: comercio sustentado por intereses filantrópicos que van contra la naturaleza mercantil de sus dueños, ostenta sin embargo un germen de resistencia liberal que, de acuerdo a la ideología que opera como fundamento ideológico de la autonomía literaria, es añorado en *Angosta*.

Lo cierto es que la metáfora de la cultura literaria como refugio ante la desarticulación y segmentación del tejido social propugnada por la imaginarización de la palabra, es compartida por ambas novelas. De la ácida resignación de *El juego de los mundos* al homenaje nostálgico y de paradójicos impulsos superadores que puede leerse en *Angosta*, hablamos de una penetración de un estado de cosas, de una serie de transformaciones en la industria editorial y

del régimen de circulación, producción y consumo de lo literario, que conforma un imaginario común. En esta línea argumentativa, la instancia del mercado editorial aparece superada en ambas novelas. En *El Juego...*, superada por una máquina que separa a la literatura con respecto a los mecanismos de mercado. En *Angosta*, por el contrario, existe un mercado de libros, pero el mismo no se basa en la producción masiva, sino por la rareza de los libros-tesoros o libros-reliquia: el mercado editorial sigue existiendo, pero separado de la *literaturnost*. Esto mismo ocurre en *El Caníbal*: si uno tuviera que dar una apurada sinopsis, se podría decir que la novela trata sobre la inutilidad de la literatura y su imposibilidad de entrar al mercado. Ni Villegas, el escritor-consejero, ni Marconi, el editor, llegan a leer el manuscrito que el joven narrador lleva de un lado a otro. El primero no lo hace por narcisismo y porque no le importa qué puedan aportarle las nuevas generaciones, el segundo no lo hace por franco desinterés comercial. El hecho de que nadie lee literatura es una de las premisas de *El Caníbal*, y por ello hay que comprender a lo literario desde otros lugares, sustrayéndolo de la cultura literaria decimonónica y alimentándolo con otros géneros, una vez que se la ha redefinido como narración. El tipo de amor existente entre el narrador, Juan Terranova, y Lucía, la chica que sí lee sus manuscritos, es casi fraterno. Esta fraternidad no existe con Villegas o con Marconi, simplemente porque la distancia generacional lo impide. Hay un corte: ese corte es, sin lugar a dudas, la manera de entender la cultura de masas, la televisión. Villegas tiene *buenas ideas*, pero cuando las lleva a la práctica no puede evitar ese barniz obsoleto que los jóvenes atribuyen a los viejos en este tipo de pujas. Esta evanescencia del mercado como horizonte posible para la cultura literaria, y su reemplazo por un sistema de sociabilidad libre no de la competencia, sino de la lucha mercantil, da como resultado que los lectores que se prefiguran para estos libros –ninguno deja de pensarse a sí mismo como *literatura*– aparezcan unidos por lazos comunitarios y copresenciales. No se trata ya de la “comunidad imposible” de la literatura, sino de la penetración en los textos de unas condiciones de producción específicas, imaginarias, que contornean nuevas figuras a la hora de pensar en la recepción sospechada por las novelas. Los imaginarios de desgaste de la creencia en la cultura literaria propia de los tiempos de la autonomía fabrican una serie de metáforas sobre el mercado editorial y los posibles lectores: por un lado, relaciones de amistad y confianza que no trascienden el sectarismo. Los rituales de lectura son vitales tanto en *El Juego de los mundos* como en *Angosta* y *El Caníbal*, pero se postulan como los únicos reductos existentes, opuestos a otras lógicas antitéticas: el juego de los mundos, los best-sellers, la narración televisiva. Los lectores actúan en forma gregaria, y sus desplazamientos urbanos son fácilmente identificables. La industria del entretenimiento, la gran industria

cultural, aparece siempre como una sombra, a veces más y otras menos deseada, a la que se enfrenta desde diferentes posiciones pero de la cual no se puede dejar de hablar, no ya conceptualmente, sino explícitamente. Una verdadera obsesión.

Del mismo modo, la postulación de lo que hemos mencionado como porno-cultura visual contemporánea, puede leerse en forma bien localizable. Nuestra hipótesis es que los “destellos” de lo porno, entendido esto como una gramática dominante en la imagósfera contemporánea, condensan las fricciones entre la antigua cultura literaria de la letra impresa y el nuevo régimen hiperreal de la palabra imaginarizada. Avancemos: mientras que *El Caníbal* postula a las categorías del barroco como las más adecuadas para reflexionar sobre los contenidos y efectos de la televisión en tanto fábrica de imágenes, su dispositivo enunciativo tiende a lo pornográfico. Una pornografía de los procedimientos: la salida de los límites de la representación se realiza a través de una sobreexposición hiperreal que, en cierta medida, quema a la novela como objeto estético, al menos al interior de los cánones de la cultura literaria. La técnica del *cut up* no se realiza ya con diferentes materiales mediados por el lenguaje literario, sino que se copian y pegan textualmente noticias aparecidas en la prensa escrita. Si Villegas, el defensor de esta estratagema, se proponía elaborar historias con esto, o exponerlas directamente de acuerdo a la antigua técnica del *collage*, y si el Juan Terranova ficticio escribe una novela utilizando esas historias como material reescrito, la novela *El Caníbal* que llega a nuestras manos las tiene no sólo pegadas en bruto, sino que sobreinterpretadas. El procedimiento de pegar una noticia, y adicionarle en forma explícita un ensayo explicativo, insertando todo esto en diálogos elaborados con los materiales del habla cotidiana, muestra una voluntad de mostrar el artificio, enfocararlo desde un punto imposible de ver para el ojo literario (o de enunciar para el modelo clásico de la novela), que, en términos de Baudrillard (1996), señalan el paso a lo porno, donde se quema el objeto, y con éste los límites de la representación.

El caso de *El Juego de los mundos* y de *Angosta* es bien diferente. Las resonancias de la cultura visual, sus fricciones con la letra escrita, no deben ser rastreadas al nivel de los procedimientos, sino en un plano alegórico. El problema, la *penetración* del actual diagrama de la imaginación social que reposiciona a la palabra impresa frente a la porno-visualidad, emerge nuevamente. Así, además de torcer, revistiéndolas de ambigüedad, a la serie de oposiciones típicas de la cultura letrada (comenzando por civilización-barbarie), el “juego de los mundos” entendido como videojuego podría ser leída como un alegato sobre la porno-cultura visual contemporánea: si, de un lado, la literatura se transformó en imágenes, por el otro el juego, el misterio, aquello que es del orden de lo lúdico, de la seducción, o de lo

femenino (seguimos nuevamente a Baudrillard), el juego entendido como una exploración de los límites de lo imaginable, deviene porno al transformarse en guerra. La guerra se opone al juego en la misma medida en que la imagen se opone a la palabra, podríamos decir, y la permanente aniquilación de mundos (esto es, de vida, de misterio) por parte del juego funciona como resonancia de la aniquilación de la palabra escrita por la cultura de la imagen hiperreal, digital o como se prefiera llamarla. La imagen se emparenta al conocimiento, la digitalización es el conocimiento, mientras que la palabra habilita la proliferación de las singularidades. Leemos: *“El juego de los mundos no era una moda más, eso siempre lo había sospechado en el fondo, y ahora sentía el peso de unas palabras con que Tomasito me había respondido, justamente cuando yo le sugería que era una moda... Una vez que se había hecho de un mundo un caso individual sujeto a una tirada de dados de los sistemas inteligentes, era fácil tomar el camino de la teología”* (2000:43). La distopía adquiere, en esta instancia, un carácter profético, y quizás es uno de los pocos momentos en la novela donde se siguen los lineamientos del género de ciencia ficción: la anticipación de un futuro sombrío en base a tecnologías que, ciertamente, están ubicadas dentro del espectro de lo imaginable. El juego, entonces, la lógica de la guerra y la aniquilación como juego, aparecen como pérdidas no en sí, sino en relación a la proliferación de multiplicidades que habilitaba la cultura de la letra. El juego de los mundos es un simulacro, pero al ser un simulacro que quema el objeto, que lo destruye en base a su investigación y conocimiento, es un simulacro visual por excelencia, alejado de la seducción y hasta de la obscenidad, un simulacro donde no sólo no queda nada por conocer, sino que, como en el porno, se añade una dimensión visual al espectáculo de lo existente: el verdadero espectáculo de ese juego, se sabe, es la imagen de la destrucción, la belleza violenta del desmoronamiento. *Angosta*, por su parte, condensa toda esta problemática en la escena que va a acelerar su desenlace: lo único que queda del asesinato de Andrés Zuleta, de su ocasional amante Carmen y del líder popular en manos de los sicarios del poder son un conjunto de fotografías, justamente, eróticas, o, mejor dicho, porno. Ahora bien: esas fotografías son las únicas que añaden una dimensión inesperada a los personajes, que hacen que, para el lector, Zuleta dé un giro. Todo el resto de los personajes se comportan como lo prescribe su ubicación en la jerarquía social y sus características distintivas: Lince siempre es un donjuán, Candela siempre es una chica de la tierra caliente de una economía moral popular que no le hace ver problemas en tener comercio sexual con Zuleta y con Lince en paralelo, Carmen es la amante insatisfecha de un cafishio, el Putas es un delincuente peligroso pero con ciertos códigos, y así podríamos seguir con todos, menos con Zuleta. Nada, absolutamente nada en la novela hace pensar que Zuleta va a acostarse con Carmen en esa noche de vigilia.

Incluso podríamos arriesgar: Zuleta tiene sexo con Carmen porque ella tiene una cámara, y lo excita la posibilidad de que ella vaya a transformar en imágenes ese momento. Sólo por eso. La cultura escrita, de quién Zuleta funciona a modo de abanderado ya que es el único personaje que escribe –lleva un diario- en toda la novela, se ve seducida por la cultura visual, la palabra se imaginariza, pero ese movimiento, al igual que a Zuleta, la lleva a la muerte. El hecho de que la única prueba del crimen político sea una imagen porno, entonces, es significativo. Del mismo modo que sea una librería el escenario elegido para que la verdad del asesinato sea entregada a sus propagadores: nuevamente, la librería como zona de tránsito y de producción de verdad. El hecho de que la única foto con su rostro que sale en la prensa, en la industria cultural, sea con una expresión de éxtasis propia del acto sexual, el poeta hecho casi una figura porno, nos habla de estas tensiones y de este sistema de préstamos donde el crimen, la exterminación, el asesinato aparecen como meros fenómenos visuales, pero cuya visualidad, al excederlos y estar gobernada por la lógica de la porno-cultura, se erotiza, se llena de goce, se vuelve hiperreal y finalmente opaca no sólo a la seducción, sino también a la tragedia: la imagen, en última instancia, es entendida como el simulacro de una producción de verdad que era encarnada por la cultura escrita. Si en *El juego...* la idea de simulacro está revertida por la realidad que pone en escena la destrucción de los mundos a través de un videojuego, al que no se condena moralmente pero cuya inserción como parte fundamental de la novela no deja de estar teñida de un amargo fatalismo, y en *Antigua* lo que se destruye, lo que literalmente se quema por la falsa acusación de traficar con porno infantil es la librería La Cuña, notamos que la idea de la cultura literaria como portadora de ciertos valores humanistas de la libertad y la autodeterminación, enfrentada a la lógica de la palabra imaginarizada y al régimen porno visual, es compartida como un eje fundamental de los imaginarios que estas novelas nos ayudan a reconstruir, y de los que asimismo forman parte.

Para terminar, hablaremos de la figura de la necrofilia y su funcionamiento en las tres obras seleccionadas. Dejamos este eje para el final porque creemos que condensa ciertas relaciones entre la cultura literaria, la actividad de la escritura y el presente diagrama de la industria editorial. Necrofilia y necrofagia, el amor hacia y la alimentación con lo muerto, son otro sistemas de metáforas que iluminan los imaginarios organizados en torno a la relación de ida y vuelta entre cultura literaria, escritores e industria editorial. Si en nuestros días la distribución adquiere una inusitada preponderancia para toda la cadena de circulación que involucra al libro en tanto producto, y si la “literatura” ocupa menos del 5% de la facturación de los grandes grupos editoriales que gobiernan tanto los canales de venta como las agendas mediáticas, esta disyunción, donde lo literario tiende a transformarse en apenas un pequeño

nicho de mercado y en apenas una comunidad de lectores circumscrip ta a relaciones casi cara a cara, encuentra en las formas de relación con lo muerto presentes en las novelas un pliegue donde la literatura, entendida justamente como un sistema de prácticas mediadas simbólicamente, produce presente al mismo tiempo que refracta y toma postura sobre este imaginario de “muerte de lo literario”. La literatura como epitafio de su misma, sin embargo, muestra que las temporalidades que se solapan y las propuestas estéticas en muchos casos contrapuestas reclaman una complejización del asunto. En primer lugar, la necrofilia podría ser pensada como la relación entre la cultura literaria y su amor o vocación por la trascendencia, otorgada ciertamente por los dispositivos de masificación que representa la industria: un dispositivo vivo, la industria, ama la sombra muerta de lo que fuera la cultura literaria de antaño. Segundo, la necrofagia plantea la relación entre unos escritores que se alimentan de la tradición literaria (muerta), o de una industria que, residualmente, se alimenta de un muerto (la *literaturnost*). Los ejemplos de lo primero se sostienen en tres hitos: en *El Caníbal*, la vocación de deglutir la herencia de los escritores de generaciones anteriores, corporizados en la figura de Villegas, a los cuales se los considera muertos porque en cierta forma confiaban en la especificidad y poderes de la cultura literaria; en *El juego de los mundos*, la relación entre el personaje César Aira y la herencia de la literatura universal, de la que se alimenta pese a que la misma fue sometida a procedimientos técnicos que la transformaron en imágenes; y en *Angosta*, aquella actividad de los libreros – profanadores de tumbas, que exhuman las bibliotecas de críticos y personalidades muertas para recuperar sus libros e inscribirlos en otro circuito de lectura, vinculado al tráfico internacional. En el caso de la necrofagia, en *El Caníbal* existe todo un capítulo del libro llamado *El gran catálogo de los libros que ya no existen*, en el que se narra el entierro de los libros deshechados por la industria: quema de libros, libros fuera de catálogos, manuscritos rechazados, etc.; en *Angosta* podemos ver que, más allá de que la forma en la que después de los necrófilos libreros de tierra media recuperan los incunables para ponerlos en circulación en un nicho de mercado que los deglute, existe otra forma acaso más sutil de necrofagia: si los libros “literarios” sirven para tertulias y discusiones entre Jacobo Lince y sus empleados, el libro que acompaña el relato, el que tiene algo para decir y todavía no fue absorbido por el sinsentido con que la maquinaria editorial impregna a todos los libros, que no fue devorado, es, justamente, otro libro llamado *Angosta*, compuesto por un geógrafo, un tal “Heinrich Guhl”. Este libro dentro del libro figura como doble del *Angosta* compuesto por otro tipo de geógrafo, Faciolince, una novela con indudable vocación de mapa de la rearticulación de lo social. De este modo, y pasando por la verdadera deglución de la industria, esto es, de un sistema automático con

respecto a la literatura-cadáver que podemos leer en *El juego...*, llama la atención que las tres novelas, oscilando entre las figuras de la necrofagia y la necrofilia, ostenten la figura del libro dentro del libro, lo que, además de funcionar como cierto cliché de la cultura literaria decimonónica, es refuncionalizado como una resonancia de la doble valencia actual de las prácticas literarias, vivas y muertas, necrófilas y necrófagas, *zombies*.

Bibliografía Mencionada

- ABAD FACIOLINCE, Héctor, *Angosta*, Planeta, Buenos Aires, 2004.
- AIRA, César, *El juego de los mundos*, Ediciones del Broche, La plata, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1997.
- BOTTO, Malena, “1990 – 2000. La concentración y la polarización de la industria editorial argentina”, en DE DIEGO, José Luis (Compilador), *Editores y políticas editoriales en la Argentina 1880 – 2000*, FCE, Buenos Aires, 2006.
- CASANOVA, Pascale, *La República Mundial de las Letras*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- CHARTIER, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia*, FCE, México, 1999.
- HABERMAS, Jurgen, *Historia y Crítica de la Opinión Pública*, Gustavo Gili, Mexico, 1986.
- KOZAK ROVERO, Gisela. “¿Dónde va la literatura? La escritura, la lectura y la crítica entre la Galaxia Gutenberg y la Galaxia Electrónica”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XVII, N° 197, Octubre - diciembre de 2001.
- LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2008.
- LINK, Daniel, *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Norma, Buenos Aires, 2003.
- LUDMER, Josefina, “Territorios del Presente: en la Isla Urbana”, en revista *Confines del Pensamiento*, N° 15, FCE, Buenos Aires, 2004.
- LUDMER, Josefina, *Literaturas postautónomas 2.0*, disponible en [www](http://www.ludmer.com.ar).
- ROLNIK, Suely, *Una memoria del cuerpo contamina el museo*, mimeo, traducción de Damian Kraus revisada por Ana Longoni.
- SCHIFFRIN, André, *La edición sin editores*, Destino, Barcelona, 2000.
- SCHIFFRIN, André, *El control de la palabra*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- TERRANOVA, Juan, *El Caníbal*, Del Dragón, Buenos Aires, 2002.
- YUDICE, George, “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XVII, N° 197, Octubre - diciembre de 2001.
- YUDICE, George, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.